



Publication of Association Esprit, Société et Rencontre
Strasbourg/France



The Journal of Academic Social Science Studies

JASSS

Volume 5 Issue 8, p. 851-866, December 2012

**TANZİMAT TİYATROSUNDA BİR CROMWELL
DAVASI: KEŞF-İ ESRAR**

*A CROMELL TRIAL IN THEATRE OF TANZİMAT PERIOD: KEŞF-İ
ESRAR*

Yrd. Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,

Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Abstract

When the western theater, which takes its source from Europe and the conflicts of life, is observed we see there are old ages appeared. In Turkish geography, the execution area of this art which originally based on imitation, is traditional games until the Tanzimat period. Our literature, which recognized European wise theatre in Tanzimat period, perceive the world at the Westernized point and the texts have played important and influential role in change and conversion of the society in this stage.

The plays of this period can be grouped as comedies, verse dramas, romantic dramas, melodramas, emotional dramas and musical plays. Abdülhak Hâmid Tarhan who wrote *Duhter-i Hindû* (*Desi Girl*) in type of romantic drama referring the issue of Indian, attracted the attention. A few years later, work of *Keşf-i Esrâr* (*Discovery of the Secret*) is also about the Indians under British exploitation story in the context of a love. Although the work had a weak fiction, drawn attention with its point of view which was negating the British people and stand by Indian side.

The work of *Keşf-i Esrâr* both shows similarities between Hamid's works by its perspective and the subject and also has allusions Hugo's *Cromwell*. Inspirations of author from Hugo and Hâmid should not be underestimated in his work which written about Indian traditions, customs, way of life and the beliefs morely accordance with the neo-Hinduism, which is canged by the effects Christian ones.

In our study, we firstly present analysis of *Keşf-i Esrâr*, which transcribed by ourselves, then tried to find out the allusions in the work from Hâmid and Hugo and retain the place of the work in the theatre of the Tanziman period.

Key Words: Theatre in Tanzimat period, K., *Keşf-i Esrâr*, British exploitation, India.

Öz

Kaynağını yaşanan hayattan, çatışmalardan alan ve Avrupa referanslı olan Batı tiyatrosuna bakıldığında karşımıza eski çağlar çıkmaktadır. Özü taklide dayanan bu seyirlik sanatın Tanzimat'a gelene kadar Türk coğrafyasındaki uygulama alanı geleneksel oyunlardır. Batılı anlamda tiyatro ile Tanzimat döneminde tanışan edebiyatımız, bu evrede daha çok Batılılaşma penceresinden bakmış, metinler toplumun değişip dönüşmesinde önemli ve etkili bir rol üstlenmiştir.

Bu dönem ortaya çıkan oyunlar daha çok komedyalar, manzum dramlar, romantik dramlar, melodramlar, duygusal dramlar ve müzikli oyunlar şeklinde gruplandırılabilir. Bunlardan romantik dram türünde, Hint ve İngiliz sömürüsü meselesine değinerek dikkatleri üzerine çeken Abdülhak Hâmid Tarhan, *Duhter-i Hindû*'yu yazar. Ondan birkaç yıl sonra K. imzasıyla yayınlanan *Keşf-i Esrar* da İngiliz sömürgesindeki Hintlileri bir aşk üçgeni bağlamında anlatır. Zayıf kurgusuna rağmen meseleye eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşan eser, daha çok İngilizleri olumsuzlayan Hintlilerin yanında duran tutumu ile dikkati çeker.

Bir yandan Hâmid'in eseriyle gerek konu gerek bakış açısı yönüyle benzerlikler gösteren *Keşf-i Esrâr*, bir yandan da Hugo'nun *Cromwell*'ini anıştırır. Yazarın Hint gelenek, görenek, yaşayış ve inançlarını-daha çok Hıristiyan etkisiyle değişime uğramış neo-Hinduizm

doğrultusunda- dikkate alarak yazdığı eserde, Hâmid ve Hugo'dan esinlendiği de göz ardı edilmemelidir.

Çalışmamızda öncelikle transkribe ettiğimiz *Keşf-i Esrâr*'ın çözümlemesi sunulmakla birlikte, eserin Hâmid ve Hugo göndermeleri ile Tanzimat tiyatrosundaki yeri tespiti çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat tiyatrosu, K., *Keşf-i Esrâr*, İngiliz sömürüsü, Hindistan.

Giriş

Bugün tiyatro denildiğinde ilk olarak akla, Avrupa referanslı seyirlik bir sanat algısı gelmektedir. Batılılar, tiyatronun kaynağını, bolluk ve bereketi kutlamak için yapılan Diyonizos şenliklerine bağlarlar. Bu anlamda zamanla tiyatronun beşiği olarak eski Yunanistan üzerinde durulur. Zira Yunan tiyatrosunda trajedi, insanoğlunun dilemmasıdır. Trajik olanın çözümezliği ise bir alın yazısıdır. Yunan trajedisi bu dilemmayı vurgulamakta çoğu zaman mitologyadan yararlanır. Tragedyanın Yunan medeniyeti için önemini, Nietzsche gibi bir düşünürün klasik Yunan felsefesini, tragedyanın oluşum ve gelişimine bağlamasıyla (Nietzsche, 1963: 32) da izah edebiliriz.

Aslında bu açıdan bakıldığında idealist felsefenin yeşerip geliştiği bölge olan Yunanistan, tragedya sanatı için en verimli topraktır, diyebiliriz. Bizim Anadolu'muz, yani eski çağların İonya'sı ise tersine materyalist felsefenin ülkesi idi. Öyle bir düşünsel ortamda tragedyanın kalıcı ürünlerini vermesi biraz zor olsa gerekir.

Kaynağını yaşanan hayattan alan ve gerilim sağlayan çatışma unsurlarını kurgusunda beraberinde taşıyan Batı tiyatrosuna bakıldığında da karşımıza yine insanlığın en eski ve karanlık çağları çıkmaktadır. Tiyatronun özü taklide dayanmaktadır. Taklit deneyimlerinin de avlanmakla beraber doğduğunu düşünürsek, eldeki veriler bizi insanlığın başına götürmektedir. "Tiyatro, oyun sanatı, dinden de eskidir." (Fuat, 2003: 9) sözleriyle tiyatronun başlangıcına işaret eden Fuat, bilinen ilk sanat dalının dans olduğu görüşünün aksine, av dönemlerinde hayvanların taklit edilmesiyle zaten tiyatronun başladığını belirtmektedir.

Batı'da, Eski Yunan Medeniyeti'nden itibaren yazılı belgelere dayanarak gelişmesini sürdüren bu dramatik kurgulu sanatın, Türk toplumuyla tam olarak tanışması ancak, Tanzimat yıllarında gerçekleşir. Ancak Batılı tiyatro tarzının dışında, biraz farklı da olsa elbette Türk toplumunda da bu seyirlik sanat mevcuttur.

Tiyatro sanatının tarzı, muhtevası ve kaynakları toplumların tercih ettiği hayat biçimiyle doğrudan ilgilidir. Bu anlamda içeriği ve teknik yapısı itibarıyla, çatışmaya (tez ve antitez) dönük olan Batı tiyatrosu, onların yaşayış biçimi, inancı ve mitolojisi doğrultusunda gelişmiştir.

Özellikle Yunan mitolojisinde yer alan çatışma unsurları ve konuları temelde Tanrı ve insan üzerinden yürür. Halbuki Türk toplumu bu tür bir çatışmanın içinde hiçbir zaman

olmamıştır. Ancak Türklerin, Orta Asya hayatına baktığımızda karşımıza inançlar doğrultusunda yapılan teatral törenler çıkmaktadır. “Şölen” (kurban ziyafeti), “Sığır” (toplucu ava çıkma) ve “Yuğ” (matem) adını alan bu temsillerin sembolik bir karakter taşıdığı düşünülmektedir. (Köprülü, 1331: 4) “Gökbörü” adlı savaş oyunu ve Ergenekon’dan çıkışı temsil eden “Ergenekon Bayramı” bunlara örnek olarak verilebilir.

Türk kültürü ve sanatı, Anadolu’ya gelindikten sonra da gelişerek ve yeni formlar kazanarak devam eder. İslâm inancının etkisiyle bambaşka bir anlayışa kavuşan Türklerin hayat felsefesi, ihtiyacı olan sanat şekillerini kendiliğinden sistemleştirir. Doğum ve meslek şenlikleri, sünnet düğünleri, evlilik törenleri, bayramlar, Mevlevî ve Bektaşî törenleri, savaş oyunları ve zafer şenlikleri ile toplumda kabul görmüş kahramanlar ve diğer sevilen insanların ölümünün arkasından yapılan dîmî törenler, taziyeler Türklerde teatral bir hayatın varlığını doğrular. Topluca yapılan bu temsiller, kendi içinde bir aksiyon taşıdığı gibi seyirlik olması bakımından da doğmaca tiyatronun yerini alır. Biz bu törenlerin aynı zamanda Türk tiyatrosu adına çıkışlar ve öz kaynaklar olduğunu söyleyebiliriz. (Töre, 2009: 2185)

Gelenekten, dini ve milli kültürden beslenen geleneksel Türk tiyatrosu Osmanlı’da da varlığını sürdürmüştür. Ancak Batı karşısında Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) ile gelen yenilgiler sebebiyle devlet yüzünü mecburen Batıya döner. Batılılaşma adımı verdiğimiz bu süreç; 1839 Tanzimat Fermanı’yla resmî bir program halini alınca artık Batılılaşma isteğiyle Avrupa kaynaklı bir tiyatro benimsenmeye başlanır.

Bu anlamda Batı tarzı tiyatro ile ilgili ilk yazılar *Ceride-i Havadis*’te yer alır. Daha çok bilgilendirme amacı taşıyan bu yazılarla Türk sanatçısının Batılı tiyatro algısı geliştirilmeye çalışılır.

Tanzimat aydınları için tiyatro, toplumun değişip dönüşmesinde önemli ve etkili bir yol olmakla birlikte; diğer vasıtalarla göre belli üstünlükleri de barındırmaktadır. Bunlardan en önemlisi tiyatronun işleviyle alakalıdır. “Tiyatronun amacı, eğlendirmek mi yoksa eğitmek midir?” sorusu dönemin tartışmalarından birisidir. Ancak tiyatronun, sadece eğlendirmek gibi bir işlevi olduğunu kimse ileri sürmemiştir.

“Bir güzel oyun okumak, oynandığını görmek kadar lezzet vermese bile yine roman mütâlâasına müreccahtır. Çünkü oyunda hissiyat daha şiddetli tasvir olunur. Mavzû’a mütemmim suretinde gelen târifât ve avarız ise hikâyelerde olduğu kadar mufassal ve münevves olmadığından, insanın te’ssürâtı bir takım lezzet-şiken fasıllara uğramıyor.” (Namık Kemal, 2005: 349)

Buna ek olarak Fransa’da 18. yüzyılda Mercier ve Diderot’nun kuramlarıyla ortaya çıkan tiyatronun varlık gerekçesinin ahlaksal ve siyasal yararı olması görüşünü benimseyen aydınlar, bu sebeple ortaya çıkan drama türüne rağbet göstermiştir (And, 1983:156).

Bu dönem yazarlarının tiyatro algısının temelinde, uygar ülkelerin hepsinde gelişmiş bir tiyatronun var olduğu, uygarlık yolunda olan Türk toplumunun da gelişmiş bir tiyatroya sahip olması gerektiği düşüncesi durmaktadır. Bu doğrultuda Ahmet Mithat’ın “Tiyatroya bir de şu nazarla bakarım ki: Tiyatro her memleket-i mütemeddine için levazım-i zaruriye sırasına girmiş olup medeniyetçe bizim gibi henüz kemale takarrüb etmemiş olan yerler içinse, bunun lüzumu bir kat daha artar.” (Ahmet Mithat, 1990:2) ifadeleri dikkate değerdir.

Bu bağlamda aydınlar, Osmanlıdan gelen geleneksel tiyatro türünden kurtulup modern bir toplum olabilmemiz için gerçek bir tiyatro beğenisine kavuşmak gerektiğine inanırlar. Hatta halkın tiyatro yoluyla eğitilebileceği kanısındadırlar.

Nitekim çok geçmeden, Batılı tarzda oyunlar yazan bir kadronun ortaya çıkması ve piyeslerin, Türk oyuncularla olmasa da Güllü Agop’un idaresindeki Osmanlı Tiyatrosu’na

uygulama alanı bulması; Tanzimat yazarlarına fikirlerini rahatça anlatabilme ve halkı aydınlatabilme imkânı vermesindedir. *Hadika* ve *Diyojen* gazeteleri arasında yaşanan Teodor Kasap ve Namık Kemal'in müdahil olduğu tartışma ile geleneksel Türk tiyatrosu geri plana itilir. Her ne kadar Şinasi, Türk yazarlarına millî Türk tiyatrosunun nasıl olması gerektiğini *Şâir Evlenmesi* isimli oyunuyla göstermişse de; bu yol çok etkili olamamış, geleneksel tiyatromuz Batı tarzı tiyatronun kabulüyle uzun süre görmezlikten gelinmiştir.

Bununla beraber Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat, Ahmet Vefik Paşa, Direktör Ali Bey, Ebüzziya Tevfik, Feraizcizade Mehmet Şakir gibi dönemin başlıca aydın ve yazarları, aynen romanda olduğu gibi tiyatro türünün varoluş şartlarını ve onun için gerekli ortamı hazırlayıcı konular seçerler. Aile içi ilişkiler, görücü usulü evliliğin tenkidi, aşk münasebetleri gibi kişi mahremiyetlerinin ifşasına dayalı konular başta gelir. Modernleşen hayatta olması gereken duygular, kaprisler, ahlak-ihritas bocalamaları, çatışmalar, tereddütler, kahramanlıklar, ihanetler gibi olgular Tanzimat tiyatrosunda yer alır (Andı 1995:152).

Bu dönem ortaya çıkan oyunları komedyalar, manzum dramlar, romantik dramlar, melodramlar, duygusal dramlar ve müzikli oyunlar şeklinde gruplandırmak mümkündür. Biz burada konumuz gereği romantik dram türünde sayılabilecek *Keşf-i Esrar*'ı inceleyeceğimiz için bu alandaki eserlere bakmakta yarar vardır.

Öncelikle romantizm akımının yansımalarından çok Avrupa tiyatrosundan Ortaçağ dinsel dramlarına uzanan Schiller, Goethe ve Hugo etkisiyle geliştirilen bir romantik dram algısı üzerinde durulmalıdır. Zira bu dönem dramlarında kötülük, iğrençlik, sıra dışılık, güzel ve çirkin karşıtlığı (*Macera-yı Aşk, Siyavuş* vb.), güzelle çirkin zıtlığı (*Finten, Kara Bela* vb.), yer ve zamanın uzaklığı (*Duhter-i Hindû, İdbar ve İkbal* vb.), farklı toplumsal sınıfların bir araya gelmesi (*Duhter-i Hindû, Gâve* vb.), kaynağı milliyetçilik olan konular (*Vatan yahut Silistre* vb.), manzum parçalar (*Tarık, Finten, İbn-i Musa* vb.) yer alır. Bununla beraber bu oyunlarda içsel diyaloglar, aşırı duygusal kişilikler, idealize edilmiş karakterler, dramatik konular gözlenir.

Ancak özellikle masal, mitolojya ve tarihi kaynaklara başvuran romantik dramlar, dönemi için oldukça dikkate değerdir. Özellikle Doğu kaynaklı *Binbir Gece Masalları, Zend-Avesta, Şehname* gibi eserlerden etkilenen sanatçıların, Osmanlı tarihi ya da Yunan mitolojisine hiç yer vermemeleri manidardır. M. R. imzalı, Fars edebiyatından uyarlanan *Hüsrev ü Şirin* tiyatrosu; İran mitolojyasının bir ürünü olan Ahmed Mithat'ın kaleminden çıkmış *Siyavuş yahut Furs-i Kadim*; Samipaşazade'nin *Şîr*'i; Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah*'ı; Hint padişahının kızı ile kahraman bir komutan olan vezir oğlu arasındaki dramın anlatıldığı *Kara Bela*; Arap-İslam ve İspanya tarihine dönük Şemsettin Sami'nin *Seydi Yahya*'sı; Abdülhak Hâmid'in *Tarık yahut Endülüs Fethi* adlı dramı ve Hind geleneklerini yansıtan *Duhter-i Hindû*'su bu bağlamda anılması gereken eserlerdendir (And, 2011: 106-108).

Tanzimat tiyatrosunda *Duhter-i Hindû* ile dikkat çekilen İngiliz sömürgesindeki Hint halkı, dini, töreleri, yaşayışı, gelenekleri bağlamında bu oyunla Türk tiyatrosunun konusu olur. Bu doğrultuda kaleme alınan bir diğer dram da K. imzalı *Keşf-i Esrar*'dır. Eser aşağıdaki başlıklar çerçevesinde değerlendirilecektir:

Eserin Kimliği: Hâmid'den K.'ya

“K.” imzası ve 1302 (1891) tarihiyle yayınlanan *Keşf-i Esrâr*, Tanzimat döneminde aydınların sıklıkla ön plana aldıkları Meşrutiyet ve hürriyet vurgusunun aksine işlediği İngiliz

sömürüsü konusu ile dikkati çeker. Eserde, kendinden yıllar evvel yazılan *Duhter-i Hindû*'nun aksine İngilizleri olumsuzlayan yaklaşım daha alt metinden aktarılır.

Duhter-i Hindû'da hiç görmediği bir ülkede geçtiği farz edilen bir hikâye anlatan Hâmid'in İngiliz sömürgesi altında ezilen Hindistan'ı anlatmaktaki asıl amacı, kendi ülkesinde eksikliğini hissettiği çağdaş değerleri (yurt sevgisi, ulus sevgisi, kadınların eğitilip erkeklerle eşit haklara sahip olması, evliliklerinde söz sahibi olması gibi) savunmaktır (Akıncı, 1954: 85-86). Eserde İngiliz Tomson'a âşık olan Hintli kız, bir taraftan aşkına sahip olmak isterken, diğer taraftan işgale ve sömürülmeye karşı çıkar. Oyunda İngilizlerin Hint halkına yaptıkları baskı ve zulümden hareketle sömürülen-sömüren, tabiat-medeniyet gibi temler işlenir (Tarhan, 1998: 379).

Duhter-i Hindû'yu Abdülhak Hâmid Tarhan, 1876 yılında İngiltere'ye ve Hindistan'a gitmeden önce yazmıştır. Eser, içinde bazı manzum parçaları da barındıran bir tiyatro olarak yazılmıştır. Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin konu edinildiği *Duhter-i Hindû*'da, mekân Hindistan'dır. Bu eserini nasıl yazdığını Hâmid, *Finten*'in ön sözünde şöyle anlatır:

“Nitekim Hind'i de, İngiltere'yi de görmeden evvel yazdığım *Duhter-i Hindû* Hindistan'daki İngiliz idare-i müstebidesinden feryâd ve figân edici bir kitap olmuştu. *Duhter-i Hindû*'da tasvir ettiğim ahvâl ve ehvâle Hindistan tarihi şahadet eder. [...] Bazı müverrihlerin garazkâr oldukları malûm bulunduğundan bir Fransız tarihini ishad ederek yazdığım *Duhter-i Hindû* tiyatrosunda hakikate benzer hayalât ile tarihe benzemez hikâyât olabilir” (Tarhan, 1998: 158-59).

Abdülhak Hâmid'in bir Osmanlı yazarı olarak kendi yaşadığı dönemde dünya tarihinde önemli bir yeri olan sömürgecilik gerçeğini eserlerine konu edinmesi, sömürge sonrası çalışmalar için çok önemlidir; bu alanda Osmanlı edebiyatı bağlamında bir pencere açmayı mümkün kılmaktadır. Hâmid, yazdıklarına kaynak olarak İngiliz ya da Hint tarihlerini değil de bir Fransız tarihini “şahit olarak” gösterir. Bu tavır, Hâmid'in tarih yazıcılığının devletlerin ideolojilerine göre biçimlendiğinin bilincinde olarak konuya sorgulayıcı bir şekilde yaklaştığını gösterir.

Hâmid o dönemde önemli bir sömürgeci güç olan Fransa'nın tarihini kullanarak *Duhter-i Hindû*'yu yazdığını söyler. Böylece, Avrupa karşısında siyasî gücünü gitgide kaybeden, toprakları Avrupalılar tarafından işgal edilen Osmanlı'nın değil de, sömürgecilik konusunda o dönemde İngiltere'den aşağı kalmayan Fransızların tarihini şahit tutarak İngiltere'yi eleştirdiğini ima eder. Bu şekilde Hâmid, eserinin nesnellüğünün altını çizerek yazdıklarına tarihî bir geçerlilik kazandırmak istemektedir; ancak “hakikate benzer hayalât ile tarihe benzemez hikâyât” sözleri ile tiyatrosunu tanımlayarak sonuçta *Duhter-i Hindû*'nun “tarihî gerçeklikler”le ilişki kuran “kurmaca bir eser” olduğunu belirtir.

Hâmid'in bu kadar bilinçli ve sağlam eleştirilerine karşılık K.'nın *Keşf-i Esrâr*'ı oldukça yüzeysel durmaktadır. Bilindiği üzere Pakistan ve Hindistan'ın kapladığı ve Asya alt-kıtası veya Hindistan alt-kıtası denen geniş topraklar 18. yüzyılın ortalarından beri İngiltere'nin sömürgesi idi. İngiltere burasını Yedi Yıl Savaşları (1756-1763) sonunda 1763 Paris barışı ile Fransa'dan almıştı. İngiltere Hindistan'ı tam bir sömürge şeklinde idare etmekle beraber, bilhassa 18. yüzyıldan itibaren yerli halk İngiliz idaresine karşı, zaman zaman çok çetin mücadele etti.

K.'nın muhtemelen Hâmid'den esinlenerek kaleme aldığı bu küçük oyun, *Duhter-i Hindû* kadar sistem eleştirisi yapamamış, sadece İngilizlerin Hint halkına zulümlerini bir örnek üzerinden vermiştir. Bunun yanı sıra her iki eserde de dikkati çeken İngiliz ve Hintli gençlerin aşkı *Duhter-i Hindû*'da karşılıklı, *Keşf-i Esrâr*'da karşılıksız ilerler. Ayrıca *Keşf-i Esrâr*'ın sonunda genç Hintli tarafından, İngiliz Lordu'nun oğlunun öldürülmesi, bir bakıma zulme

uğrayan Hintlilerin intikam alması olarak değerlendirilebilir. Bu da eser boyunca cesur davranamayan yazar için önemli bir adımdır.

Şu halde K.'nin eseri için muhtemelen Hâmid etkisiyle yazılmış ancak *Duhter-i Hindû* kadar Hint sömürüsü konusuna nüfuz edememiş, Tanzimat döneminin sıradan aşk üçgeni meselesinin içine hapsolmuştur, denilebilir.

Olay Örgüsü ve Vak'a Kuruluşu

Beş perde ve üç tablodan oluşan *Keşf-i Esrâr*, İngiliz sömürgesi altındaki Hindistan'ın durumunu, iki Hintlinin aşkı üzerinden anlatmaktadır. Konuya bağlı olarak zaman zaman Hint gelenek ve göreneklerine, inanışlarına, ırkçılık, din, mezhep gibi konulara da yer veren eser, dokuz kişilik ana kadro, buna ek olarak üç Hint ayanı, askerler, hizmetçiler ve halktan oluşan sınırlı kişi sayısına sahiptir. Oyunun hemen başında da belirtildiği üzere olaylar "Kalküta'da cereyan eder." (K., 1302: 2)¹

Vakaya bakıldığında ilk perdede izleyenleri İngiltere tarafından Hindistan'a vali olarak atanan Lord Montago karşılar. İlk başta adil bir idareci görünümü sergileyen Lord, son dönemde şehirde Hintlilerin ardı ardına öldürülmesiyle ortaya çıkan fail-i meçhulleri araştırmaktadır.

Lord'un oğlu Kromvel de Hindistan'da yaşamaktadır. Ailenin yakın dostu olan Hintli aile Taksil ve Zelida'nın kızı Aksiyan'a âşıktır. Ancak sesi ve güzelliği ile etrafındaki herkesi büyüleyen bu genç kızın Purus adında Hintli bir sevgilisi vardır. Kromvel, Aksiyan'a olan aşkını anlatabilmek ve onu elde edebilmek için bir Hintli kılığına girerek Purus'u öldürür. Bu acı haberle yıkılan genç kız başlarda intihar etmeyi düşünse de sevgilisinin intikamını alması gerektiğine inanır.

Şehirdeki diğer bütün cinayetleri de Hintli kılığına girerek işlemiş olan ve bu haliyle ırkçı bir görünüm arz eden Kromvel, nihayetinde aşkını Aksiyan'a itiraf eder. Ancak genç kız, sevgilisinin intikamını almak istediğini, bu yüzden kendisiyle herhangi bir bağ kuramayacağını anlatınca Kromvel bütün olanları anlatır. Bunun üzerine Aksiyan çılgın atmaya başlar. Olay yerine gelen cariye Ayse de Kromvel'in gazabından kurtulamaz. Gözlerinin önünde cariyesi öldürülen Aksiyan, hemen bir plan yapar ve silahını bırakırsa Kromvel'le birlikte olabileceğini söyler. Genç adam silahını bırakır bırakmaz da alır ve Kromvel'i öldürerek, evlerinin önündeki kuyuya atar. O sırada eve gelen baba Taksil sadece Ayse'nin cesedini görür. Olaylardan habersiz olduğu belirten Aksiyan'a inanan aile, hizmetçilerini de aynı caninin öldürdüğünü zannederek, cesedi kuyuya atar.

Bu arada oğlunun kaybolduğunu fark eden Lord, onu bulana onbin altın vereceğini vaad eder. Ancak bu sırada pişmanlık duygularına kapılan Aksiyan da günah çıkarmak için Brahman Hironim'e gider. Bütün olanları Brahman'a anlatan genç kız biraz rahatlamıştır. Ancak Aksiyan'ın güzelliğinden çok etkilenen Hironim, ona aşkını ilan eder. Karşılık alamayınca da Lord'a giderek olanları anlatır. Böylece hem genç kızdan intikam alacak hem de onbin liralık ödüle konacaktır.

İşler istediği gibi gider. Lord Montago, oğlunu Taksil'in kızının öldürdüğünü öğrenince çılgına döner ve hemen gidip kuyudan cesetleri çıkarır. Bunun bedelini elbette Taksil'i öldürerek ödeyecektir. Ancak son sahnede babasının cesediyle karşılaşan Aksiyan,

¹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece sayfa numarası kullanılacaktır.

öfkeden deliye dönecek ve askerlerden birinin silahını kapıp Lord Montago'yu vuracaktır. Lord son nefesini verirken de olanları anlatan Aksiyan, böylece ahaliye gerçek katilin Kromvel olduğunu duyurur. Ancak o sırada askerler Lord'larını öldüren bu genç kıızı vurur. Anne Zelida, kızının ve kocasının cesedi karşısında delirir ve perde kapanır.

Görüldüğü üzere oldukça sıradan ve zayıf bir kurgu üzerinden ardı ardına olayların aktığı bu oyun, Tanzimat tiyatrosunun romantik dram özelliklerini bünyesinde taşır. Hint halkının sömürü macerası bağlamında Abdülhak Hâmid'in oyunundan etkilenen yazarın Kromvel figürünü seçmesinde tesadüfî davrandığı kanısında değiliz. İngiliz sömürsündeki bir halka zulmeden Kromvel, Victor Hugo'nun önsözünde romantizm bildirgesi yazdığı *Cromwell*'in ana kahramanını anıştırmaktadır. Hugo'nun 1827 yılında yazdığı bu oyundan 64 sene sonra kaleme alınan *Keşf-i Esrâr* yazarının, İngilizler'i Kromvel ile sembolize etmesi olağan gözükebilir.

Zira Hugo'nun *Cromwell*'i her şeyden önce krallık üzerine bir dramdır. Konusunu tarihten alır. Kral I.Charles'ın öldürülmesi ve Cromwell'in krallık hayalinin başarısızlığa uğraması arasındaki İngiliz monarşisinin boşluk dönemini ele alır. Olivier Cromwell sıradan bir milletvekiliyken hükümeti devirerek iktidara geçmiş ve Kral I.Charles'ı astırdıktan sonra İngiltere Cumhuriyeti koruyuculuğunu ilan etmiştir. İhtirasına engel olamayan Cromwell şimdi de kral olmak istemektedir. Bir hanedana mensup olmadığından halk ve soylular Cromwell'in kral olmasını istememektedirler. Hollanda'da bulunan veliahtın adamları Londra'da bir suikast hazırlamaktadırlar. Bunun dışında püritanist partisi de Cromwell'e düşmandır ve suikast hazırlamaktadır. Cromwell'in oğlu Richard da suikastçıların arkadaşıdır (Çılgı, 2007: 90-91).

Tek amacı kral olmak olan Cromwell'in bu düşünüyü gerçekleştirebilmek için yaptıklarını anlatan beş perdelik bu oyuna paralel olarak *Keşf-i Esrâr*'ın Kromvel'i de krallık yerine aşk ihtirası ile cinayet işlemekten çekinmeyen bir tip görünümündedir. Hevesleri uğruna kolaylıkla "terk-i vatan" (s. 27) edebileceğini söyleyen bu adamın, sadakatsiz Cromwell'den pek de bir farkı yoktur. Bununla beraber yazarın kahramanına Kromvel adını vermesini, bu meşhur oyunla İngilizlerini anımsatmak istemesi olarak da yorumlayabiliriz.

Oyunda dikkati çeken bir diğer kurgu özelliği de dini göndermelerdir. Hindistan'da yaşanan Hinduizm'in oldukça farklı bir algı ile eserde yaşaması dikkate değerdir. Dünyanın en eski dinlerinden olan Hinduizm, mistik bir dindir. Başlangıcı belli olmayan ve kayıtlı tarihten öncesine kadar uzanan bu dinin kurucusu da yoktur. Hinduizm, MÖ 1500'lerde Veda'ların yazıya geçirilmesinden çok daha önce de mevcuttur. Zira MÖ 3000 yıllarında Pre-Harappa ve Harappa dönemlerinde İndus uygarlığının dini olan Hinduizm'e dair bu yıllardan kalma çeşitli Şiva kalıntıları bulunmuştur.

Kişinin hayatında yaptığı, düşündüğü, hissettiği bütün olgular ve mental nitelikler, kişinin gelecekteki hayatını ve bütün kişilik özelliklerini, kaderini biçimlendirir, başka bir deyişle Hinduizm'e göre kişi, farkında olarak veya olmayarak kendi kaderini yaratmaktadır. Tanrı bu kadere "kötü" bir etki bırakacak bir şekilde müdahale etmez; yani kişinin hayatında başına gelen kötü olayların hiçbirinin arkasında Tanrı yoktur, ancak eğer kişi Tanrı'ya derin ve içten dua ederse O, kişinin karmasına iyi etki edebilir.

19. yüzyılda Hindistan ve Avrupa'nın karşı karşıya gelmesiyle, Hindistan'da çeşitli dini ve sosyal reform hareketleri ortaya çıkmıştır. Böylece Hinduizm'deki Kast sistemi ve dulların yakılarak öldürülmesi geleneği sorgulanmaya başlanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte Hindular daha önce hiç üzerinde düşünmedikleri birlik, bütünlük kavramlarını hayatlarına sokmuşlardır.

Neo-Hinduizm başlangıcından beri bağımsızlık mücadelesi içindedir. Hindistan'daki Hıristiyan misyonerler, Hindistan'da çok daha geniş bir kitleye ulaşmış, Hinduizm'in iç

yapısında çelişkiler ortaya koymuşlardır. 1828 yılında Ram Mohan Roy tarafından Kalkutta’da kurulan “Brahmo Samaç” tek Tanrılı bir yaklaşım geliştirmiş, şekille gösterilemez, mutlak ve tek bir Tanrı olduğunu belirtmiştir.

1875 yılında Dayananda tarafından Mumbai’de kurulan Arya Saman, Hinduizm’i sonraki olumsuz etkilerden, örneğin Purana’lardaki bozulmalardan, kurtarmayı istemiş, çok Tanrılılığı ve Kast sistemini reddetmiş ve vahiy kaynağı olarak sadece Veda’yı kabul etmiştir. Her iki kuruluş da resimlere tapınmaktan kaçınmış, sosyal reformlar için çaba sarf etmiştir.

Hıristiyan misyonerliğini takiben Swami Vivekananda 1897 yılında Ramakrishna-Misyonu’nu kurdu. Bu misyon ile, Vedanta öğretisinin bir din olarak sayılması ve tüm dünyaya yayılmasını amaçlamıştır. Ramakrishna Misyonu’na göre dünyadaki tüm dinler aynı gerçeği müjdelir. Dinlerdeki çeşitlilik, dinlerin farklılığı sadece görünüştedir. (Kaya, 1998: 104; Kaya, 2001: 118; Knott, 2000: 198)

Buradan şu noktaya varmak mümkündür. K.’nın kaleme aldığı eserde Hinduizm’le çelişeceğini düşündüğümüz bir günah çıkarma seramonisi vardır. Aksiyon Kromvel’i öldürdükten sonra Brahman’a giderek bütün gerçeği anlatır ve günah çıkarmak ister. Oysa “absolüsyon” da denilen günah çıkarma, Hıristiyanlıkta günahlarını papazlara açıklayıp itiraf edenlerin papaz tarafından günahlarının bağışlanabileceği inancıdır. Günahları papazlar tarafından affedilenler, böylelikle günahlardan arınmış olurlar. Bu affetme, papazlar tarafından Tanrı adına yapılmaktadır.

O halde iki şey düşünülmelidir. Birincisi ya yazar Hinduizm ile Hıristiyanlığı yeteri kadar incelemeyen bir karışıklığa neden olmuş; ya da (ki bizce bu daha olasıdır) Kalküta’da geçen olaylar sırasında İngiliz sömürgesindeki halkın dininin bile misyonerler tarafından nasıl dönüştürülmeye çalışıldığının güzel bir örneğini vermiştir. Zira yukarıda da belirttiğimiz üzere 1828 yılından itibaren Kalküta merkezli yeni bir Hinduizm’in temelleri atılmıştır.

Bununla beraber yazarın bilinçli olduğunu kahramanı Zelida’ya söylediği “Ey azim Siva sen bize yardım et.” (s. 52) cümlesinden de anlıyoruz. Buradaki Siva oldukça dikkate değerdir.

Çeşitli Hindu gelenekleri ve felsefeleri Tanrıları farklı şekillerde resmeder. Başlıca mezhepler Vişnuizm ve Şivaizm’de tapılan Tanrılar, kadın biçimindedir. Şiva ve Vişnu’nun çok farklı biçimleri ve sayısız isimleri vardır ve bunlara ibadet etmek çok yaygındır. Şivaizm’de Şiva’nın en yüce olduğu, diğer Tanrı’lar üzerinde büyük bir gücü olduğu ve onları yarattığı varsayılır. Şiva’nın, kendilerini yeniden yaratmak için Himalayalarda meditasyon yapan ve dünyadan periyodik zamanlarda yok olan Asketelerin Tanrısı olduğu kabul edilir. (Knott, 2000: 120-190)

Şu halde Hinduizm hakkında bazı detay bilgilere sahip olan yazar bunları oyununun bazı yerlerinde kullanmıştır. Temel mesele olarak din üzerindeki değişimi konu almadığı için sadece bu iki bölümle dini gönderme yapan K.’nın bu konu hakkında bir şekilde bilgi sahibi olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak vaka kuruluşu ve kurguya baktığımızda bir aşk üçgeninin gölgesinde, İngiliz ırkçılığı ve sömürsünün hayatın hangi alanlarına sızdığı yer yer verilmeye çalışılmıştır, denilebilir. Tabi bu tavrın Hâmid kadar cesurca ve açık olmadığını da belirtmek gerekmektedir.

Kişi Kadrosu

Eserin başında “Eşhas” (s. 2) başlığı altında oyunda aktif rol alan dokuz kişinin adı belirtilmektedir. Burada sahneye çıkış sırasına göre yer bulan isimleri eserdeki önemlerine göre sıralamak gerekirse metnin merkezinde genç ve güzel Hint kızı Aksiyan durmaktadır.

Hint ayanından Taksil’in kızı olan bu genç bayan, erkekleri etkileyen güzelliği ve sesi ile ön plana çıkartılır. Bir din adamını bile baştan çıkaracak latiflikteki bu kızın sesi Lord Montago’ya “Sevgili çocuk. Sada-yı dil-firibiniz ihtiyarımı elden giderdi. Ne latif-ahenk ne muharrik sada! İnsan semavî bir sada işitiyorum zannedecek. Hiçbir nağmenin bana bu kadar te’siri olacağı bilemezdim.” (s. 16) dedirtecektir.

Brahman Hironim’in bile “Bu kadar cazibedâr hüsne mâlik olduğunuzdan müttehem sizsiniz. Size adi bir nazar ile bakanın ihtiyarı elinde kalmaz ki ne yaptığını bilsin.” (s. 44) dediği bu genç kız Purus adında bir Hintliye âşıktır.

Eser boyunca Aksiyan üzerinden yazarın ırkçı söylemlerde bulunduğu dikkati çeker. Zira genç bayan İngilizlerden hiç hoşlanmaz. Kromvel’i öldürüp kuyuya attıktan sonra oldukça rahat tavırlarla “Gayet derin ve bir İngiliz sırrını saklamaya müsa’id olan kuyuya attım.” (s. 42) demesi bu nefretin bir göstergesidir. Biraz da bu nedenle Kromvel’in aşkına karşılık vermek istemez. “Bir Hintli bir İngiliz’i sevemez. Hayır, hayır ölmeyi tercih ederim.” (s. 44) diyerek Kromvel’i sertçe reddetmesinin temelinde İngiliz düşmanlığı yatmaktadır.

Bununla beraber işlediği cinayetten dolayı vicdan azabı çeken kızın Brahman’ın “vaad-i gafrin” (s. 40)den faydalanmak için tapınağa gitmesi, günah çıkarması, eşini din ve mezhep uyumuna göre tercih etmesi onun dindar bir figür olarak çizildiğinin en belirgin örnekleridir. “Siz delisiniz Kromvel. İkimizi ayıran zulmetin ne kadar derin ve na-kabil mukavemet olduğunu unutuyorsunuz. Zira: Siz Hıristiyanınız, ben Hintliyim.” (s. 27) diyen Aksiyan burada din ayrımının önemine vurgu yapar. Ancak yazarın bir taraf için “Hıristiyan” kelimesini kullanırken öbür tarafa “Hindu” yerine “Hintli” demesi dikkate değerdir. Bunu K.’nin kurgusundaki zayıflık ya da dikkatsizlikle izah etmek mümkündür.

Dinine bu kadar bağlı olan genç kız eserde o kadar idealize edilmiş bir figürdür ki iyi bir aile kızı olmasının yanı sıra sevgilisine ölümüne sadık bir âşıktır da. Onun uğruna intiharı düşünen daha sonra inancı yüzünden bundan vazgeçecek olan genç bayan, Purus’un intikamını alarak ölüme gidecektir. Yazarın bu kadar yücelttiği Hintli kızın karşısına bir o kadar da alçaltacağı bir İngiliz çıkarması taraflı yaklaşımın, daha doğrusu Tanrısal bakış açısının bir sonucudur.

Kromvel, iyinin karşısına dikilen kötü İngiliz olarak eserde yer bulur. Lord Montago’nun oğlu olan bu genç adam, şehirde Hintli kılığına girerek hoşlandığı kızları önce iğfal edip ardından öldürmektedir. Cebinde taşıdığı iki şişeden birindeki sıvı ile siyah bir tene kavuşan Kromvel cinayeti işlemekte sonra da diğer şişedeki sıvı ile de eski ten rengine bürünmektedir. “Amâlime kurban gidenlerin listesi uzundur.” (s. 30) diyerek ahlaksız bir tablo sergileyen figürün Aksiyan’a “Peki öyleyse demek cebre kalkışmalı... Size söylüyorum ya hayatınız ya namusunuz.” (s. 28) teklifinde bulunması da olumsuz bir nitelik olarak dikkati çekmektedir.

Aksiyan’ın tam zıddı olarak çizilen Kromvel, temelde İngilizlerin sömürgesi olarak acı çeken bir halkın nasıl ezildiğini gösterir. Sömüren-sömürülen denkleminde üstün konumda bulunan bu karakterin olumsuz nitelikler yüklenmesi alt düşünce olarak İngilizlerin kötülenmesi adnadır. Hintli kızın bütün olumlu özelliklerinin karşısına aynı negatifle çıkan Kromvel’in inançsız olmasının temel sebebi de bu zıtlığı sağlamaktır aslında.

“Allah seni benim kolumdan kurtarmaya gelmez. Sen benim afv u itlakıma muhtaçsın.” (s. 29) demesi onun Tanrı’ya bakışını gösterir. Tabii yazarın burada Tanrı yerine Allah kelimesini tercih etmesi de mekân-dönem ve dil uyumsuzluğu olarak bir handicap bağlamında değerlendirilmelidir. Bu inançsız adamın vatan-millet meseleleriyle bir ilgisi yoktur. Ülkesine bağlı Aksiyan’a “Bu bir ma’ni değildir Aksiyan. Ben size malik olursam derhal terk-i vatan ederek diyâr-ı âhire gideceğim gibi sizin de mezhebimi kabul etmeniz de o kadar güçlük müşahede olunmaz.” (s. 28) demesi Kromvel’in umarsızlığının en belirgin örneğidir.

Bu iki figür üzerinden şöyle bir zıtlıklar tablosu çıkarmak mümkündür:

AKSIYAN	KROMVEL
Dindar	İnançsız
Vatansever	İrkçi
Ahlaklı	Ahlaksız
Mazlum	Zalim

Bununla beraber yukarıda kısmen bağlantı kurmaya çalıştığımız Hugo’nun Cromwell’i ile K.’nin Kromvel’ine bakacak olursak karşımıza şöyle bir tablo çıkacaktır. Olivier Cromwell, asker ve politikacıdır. Tüm zıtlıkları bünyesinde barındıran, iyi ve kötünün karıştığı farklı ve karmaşık bir kişiliktir. Bir yandan Avrupa’nın tiranı diğer yandan ise ailesinin oyuncağıdır. Tüm kralların elçilerini küçük düşüren yaşlı kralın katili olmasına rağmen bir genç kıza boyun eğer. Davranışlarında sert ve karamsar olan, sıradan asker, usta politikacı Cromwell dinsel tartışmaları bir yana bırakmıştır. Kaba, dağınık ve karmaşık bir konuşmacı olan Cromwell, kandırmak istediği her insanla aynı dili konuşmakta ustadır. Riyakâr ve fanatik olan karakter, Püritanistlerin öğütlerine de uyar. İnsanlara sürekli gözdağı verir ve yakınlarıyla ilişkilerinde kaba ve horlayıcıdır. Ama korktuğu kişilere karşı son derece güler yüzlüdür. Hiçbir zaman vicdan azabı çekmeyen Cromwell kurnazlıkta ustadır. (Çılgı, 2007: 93)

Bu bilgiler ışığında bu iki figür içinse şöyle bir paralellikler tablosu çıkarmak mümkündür:

KROMVEL	CROMWELL
İngiliz	İngiliz
Katil	Katil
İnançsız	Dindar değil
Riyakâr, fanatik	Riyakâr, fanatik
Kurnaz	Kurnaz

Eserde diğer önemli figür Kromvel’in babası Lord Montago’dur. Hindistan’da valilik yapan bir İngiliz Lordu’dur. Halk tarafından adaletli biri olarak bilinir. Şehirdeki cinayetlerin çözümünü için halkın ondan yardım istemesi sevilen bir figür olduğunu gösterir. Musikiden anlayan, oğluna düşkün ve cesur bir tip olarak karşımıza çıkan Montago’nun en büyük zaafi oğludur. Oyunun başında oldukça adaletli ve Hint halkını sever bir görünüm arz eden Lord ne zaman oğlunu bir Hintlinin öldürdüğünü öğrenir; o zaman içindeki gerçek kişilik ortaya çıkar.

“Kromvel hainlere garaz bağlamakta hakkın varmış. (...) Namusum üzerine yemin ederim ki bütün Hintlileri mahv u nabud edeceğim.” (s. 48) “Öleceğimi hissediyorum. Hayatım gidiyor. İmdatıma yetişin askerler! Gebersin Hintliler! Gebersin hain Hironim.” (s. 54) diyen Montago temelde ne kadar nefret dolu olduğunu bu cümlelerle gösterir. Bu yolla

yazar, İngilizlerin çıkarlarının aksine bir durum olduğunda ne kadar zalim ve öfkeli olabildiklerini anlatır.

Başlarda Lord'un en yakın dostu olarak karşımıza çıkan Taksil, Aksiyan'ın babasıdır. Lord'un Hintliler için hüsn-i zan beslediğini, bu doğrultuda da Hintlilerin nankör olmaması gerektiğini vurgular. (s. 17) Oldukça iyi yürekli bu Hint ayanı, dinine oldukça bağlıdır. "Bizi mücâzât eden Cenâb-ı Hak'tır. Onun arzu-yı mübremine garaz inkıyâd eyleyemeyiz." (s. 50) diyerek oldukça kadere razı bir görünüm sergileyen bu aile babası, her pazartesi ibadet için mabede gider ve Brahman'ın affına sığınır (s. 27).

Elbette bir Hint taraftarı olan bu adam o kadar iyi niyetlidir ki İngilizleri de sevecek ancak taassuba karşı çıkacaktır. "Ah kanım damarlarımda buz gibi kesiliyor. Ceryanda kalacak zannediyorum. Hakikaten Lord'un bu ana kadar mesa'isini boşa çıkaran bu alçağın mu'teberândan olması lazım geliyor. İngiliz olduğuna şüphe edilmeyen bu sefilin Hintlilere karşı en ziyade husumet saklayan ve daima körü körüne taassuba mağluben izhâr-ı şiddet eyleyen ruhbankâr ve Hint'ten olması da muhtemeldir." (s. 19-20) diyerek cinayeti İngiliz ya da Hint, temelde taassup ehli birinin işlediğini düşünmesi onun insan sever yaklaşımıyla izah edilebilir.

Hironim, Kalküta'da Brahmanlık yapan bir din adamıdır. Aslına bakılırsa Hinduizme göre Brahman, tasvir edilemeyen, her şeyi bilen, her şeye gücü yeten, bedensiz, cisimsiz, her yerde olan, ilk, sonsuz ve asıl olan, mutlak tükenmez güçtür. Başlangıcı ve sonu olmayan, tüm evrende var olduğu bilinen tüm kaynakları ve maddeleri; akla mantığa sığmayan ya da mantıklı olan her şeyi, sebepleriyle kapsayan güçtür. Upanişad'lar onu; evrenin bölünemez sonsuz özü, her şeyin içinde ve herkeste var olan güç olarak tanımlarlar. Daha çok ibadeti yöneten bir din adamı olan Brahman, oyunda oldukça farklı bir kimlikle karşımıza çıkar.

Muhtemelen Hıristiyanlığın etkisiyle kimlik değiştirmeye başlayan Hinduizm'de yazara göre Brahmanlar da kılık değiştirmiş gibidir. Normalde günah çıkarma gibi bir vasfı olmayan bu din adamı Aksiyan'ın cinayetini dinleyerek onu Tanrı adına affeder. Bununla da kalmayarak bir din adamı kimliğinin dışına çıkarak genç kıza tecavüz etmeye kalkar. Ondan karşılık alamayınca da çıkarı uğruna onu onbin altın karşılığında Lord Montago'ya şikâyet eder. Bir din simsarı olan bu adam Lord'dan aldığı altınlarla kayıplara karışır.

Purus, Aksiyan'ın Cromvel tarafından öldürülen Hintli sevgilisidir. Çok zeki ve dürüst bir görünüm sergileyen delikanlı, Lord Montago'ya ve onun yönetimine karşıdır. İngilizlerin barbar, sömürgeci ve kalleş olduklarını düşünür. Ona göre Lord'un dostluğu da çıkar içindir: "Dostluğuna bu kadar itimadınız olan valinin şimdiye kadar hangi lütfuna nail oldunuz? (...) Lord'un size dostluğu ekseri büyük adamların emellerine hizmet ettirdikleri kimselere gösterdiği eser-i muhabbetten başka bir şey değildir." (s. 18)

Son olarak eserde aktif rol alan figür Taksil'in karısı Zelida'dır. Kızına oldukça düşkün, dindar, iyi yürekli bir anne olarak çizilmiştir. Oyunda daha çok dindar kimliğiyle ön plana çıkar. Özellikle kızının cinayet işledikten sonra içine girdiği bunalımdan kurtulması için Brahman Hironim'e gidip günah çıkarması için onu ikna eder. Kızı ve kocasının cesedi başında deliren bu zavallı kadına göre Brahman zaten bütün olanları görmektedir, o halde bunları ondan saklamanın bir anlamı yoktur.

Bununla birlikte oyunda pasif rollerle fon figür konumuna büründürülen kişiler de mevcuttur. Polis şefi Con Vals, evin cariyesi Ayse, üç Hint ayanı, askerler ve hizmetçiler metne yardımcı olan tipler olarak dikkati çeker.

Sonuç olarak esere bakıldığında Hintli figürlerin iyi, İngilizlerin kötü olarak kurgulandığı klasik bir tiyatro metni karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda yazar, oyun

üzerinden sömürülen Hintlileri mazlum, sömüren İngilizleri de zalim olarak çizmiş, tarihi bir dramı bu yola duyurmayı amaçlamıştır.

Zaman ve Mekân Kurgusu

Keşf-i Esrâr'da zamana dair net bulgular görmek mümkün değildir. Ancak vak'a örgüsünden anladığımız kadarıyla İngilizlerin Hindistan'ı sömürdüğü yıllar yani 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar olan geniş bir zaman diliminde herhangi bir vakit işlenmiştir, denilebilir. Hatta daha da özele indirgemek gerekirse oyunun yazılış zamanı ile vak'a zamanını paralel bile tutabiliriz. Şu halde 1891 tarihi bizim için önem arz etmektedir.

Bununla beraber eserde kozmik zaman unsurları da dikkati çeker. "Üç güne kadar" (s. 10), "bu akşam" (s. 13), "Bugün Zagarnad yortusu" (s. 12) gibi herhangi bir tarih belirtmeyen vakitler de eserde tespit edilebilecek öğelerdendir. Ayrıca ilk perde Lord'un evinde bir ikinci vaktiyken ikinci perde fırtınalı bir akşamdır. Üçüncü ve dördüncü perdede olaylar gece cereyan ederken son perde ise yine bir gündüz vaktidir. Şu halde denilebilir ki eserde zaman sadece fonksiyonel olarak kullanılmış, kurguya yardımcı herhangi bir sembolik rol üstlenmemiştir.

Mekân unsuru ise oldukça yoğundur. Metnin başında olayların Kalküta'da geçtiği hatırlatıldıktan sonra ilk bölümde karşımıza Lord Montago'nun evinde bir oda çıkar. Gayet mutantan döşenmiş bu salonun ardından olaylar, daha birinci perdenin sonunda Hint usulü döşenmiş şık bir sofaya taşınır. Burası Aksiyan'ın odasıdır. İkinci perde aynı ev olduğu düşünülen mekânda farklı bir odada geçer. Burası da bir penceresi sokağa bakan bir çalışma odasıdır. Ancak bu kısa görüntünün ardından hemen aynı sahnede bir sokak kurulur ve kapının dışı görülür. Ardından ikinci ve üçüncü perdede olaylar Taksil'in çalışma odasında devam eder. Dördüncü kısım Aksiyan'ın mutantan sofasında başlayıp Hironim'in bulunduğu mabette sona erer. Son perdede Lord Montago'nun konağı görülür. Hemen ikinci meclise Taksil'in evi ile girilir ve evin bahçesinde de olaylar nihayete erer.

Genel olarak bakıldığında iç mekânlara paralel olarak dış mekânların da zaman zaman kullanıldığı oyunda, yerler çok sık değişmektedir. Bu kadar çeşitli ve sürekli değişen bir mekân kurgusu ile bu oyunun sahnelenmesi oldukça zordur.

Dil Mekanizması

Tanzimat dönemi tiyatrolarından olan *Keşf-i Esrâr*'ın dili, döneminde sadeliği savunanların aksine tamlamalarla örülü, süslü ve abartılıdır. Olayların akışında hiç durmayan bir aksiyon mevcuttur. Bu da okurun esere olan ilgisini arttırmakta, metni okunur kılmaktadır. Aslında bu durumu yazar, Tanzimat'ta daha sade bir dil tercihi ile de sağlayabilirdi. Kurgunun sıradan ve abartılı olması kahramanların da aynı sıradanlıkla konuşmasını sağlarken, eser yapmacık bir görünüm arz etmiştir.

K.'nın birkaç yerde atasözü kullanması da üzerinde durulması gereken detaylardandır. Zira yazar, "tilki olduğumuzu anlatıncaya kadar post elden gider."(s. 33) Türk atasözünü bir Hintliye söyletmiş, aynı adama "Tanrı" yerine "Allah" dedirtmeyi tercih etmiştir.

Yine eserde dikkati çeken "Zagarnad Yortusu" (s. 12) bütün çabalarımıza rağmen Hint kültüründe bulamadığımız bir olgudur. Yazarın bunu kurgusal olarak metne yerleştirdiği düşünülecek olsa bile "yortu" geleneğinin Hıristiyanlarda kutlandığını yazarın bilmemesi çok da olağan gözükmemektedir. Eğer öyleyse de tam bir İngiliz düşmanı olan Hintli Aksiyan'ın bu yortu için heyecanlanması ve hazırlık yapması da abartılı ve olağan dışı bir tutum olarak

değerlendirilmelidir. Şu halde Hinduizm’i inceleyerek oyuna yerleştiren yazarın, Hint yaşayışına dair yeteri kadar bilgi sahibi olmadığı veya eseri kaleme alırken çok da titiz davranmadığı düşünülebilir.

Bu dil ve üslup özelliklerine paralel olarak sanatçının teknik bağlamda eser üzerinde titizlikle çalışmadığı ortadadır. Zira dört meclis gösterilen ikinci perdenin ikinci meclisi ve beş meclis gösterilen beşinci perdenin dördüncü meclisi atlanarak metin tamamlanmıştır. Olaylarda ve sayfa numarasında herhangi bir kopukluk bulunmadığı için bu hatanın yazarın dikkatsizliğinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, Tanzimat’ta dili sadeleştirme eğilimindeki oyunların aksine yer yer sade ancak sıklıkla ağdalı bir dil kullanan sanatçı, kurgudaki aşırılıklarını kahramanlarına, onların konuşmalarına da taşımış, zafiyetleri olan bir dil mekanizmasıyla yetersiz bir eser ortaya koymuştur, denilebilir.

Sahneye Uygunluk Derecesi

Keşf-i Esrâr temelde dokuz kişilik bir kadroya sahip olsa da fon figürlerin sayısı oldukça fazladır. Askerler, hizmetçiler, Hintli insanlar oyunu kalabalıklaştıran karakterlerdir. Bu kadar kişi ile oyunu sahnelemek çok da kolay gözükmemektedir.

Buna ek olarak oyundaki mekân çokluğu ve yerlerin farklılığı, mekân geçişlerinde diyalogların azlığı eseri sahnelenmekten uzak hale getirmektedir. Ayrıca sokak, kuyu, bahçe gibi sahneye taşınması çok da kolay olmayan ortamların bulunması da oyunun handikaplarındandır.

Perde ve meclis sayısı mekânların çokluğuna paralel olarak fazlaca konulmuş, ancak bu tablolar arasındaki geçişler düşünülmeden kısacık diyaloglarla kurulmuştur. Her meclis sonunda perdenin kapanmasının gerekli olduğu muhakkaktır. Ancak yazar bazı kısımlarda “perde iner” ifadesini kullanırken bazı yerlerde mekân değişmesine rağmen direkt olarak oyuna geçmiştir.

İzleyenler açısından bakıldığında oldukça hızlı gelişen olaylara, kalabalık insan yığına, farklı mekânlara, çokça değişen dekora ve mecburen uzun süre kapalı kalacak olan perdeye uyum sağlayarak böyle bir oyunu izlemek hiç de kolay olmayacaktır. Şu halde denilebilir ki *Keşf-i Esrâr*, teknik zafiyetleri sebebiyle sahnelenmek için uygun bir oyun değildir.

Sonuç

Türk toplumu, Orta Asya hayatından itibaren inançları doğrultusunda yapılan çeşitli teatral törenlerde seyirlik sanat algısını gerçeklemiştir. Batılı anlamda tiyatro ile ancak Tanzimat döneminde tanışabilen Türk aydını, bu sanatı ilk başlarda halkı aydınlatmak ve Batılılaşmaya katkı sağlamak için kullanmıştır. Bu sebeple yazılan ya da çevrilen eserlerde temel hedef, yüksek ahlak ve medeniyet seviyesine ilişkin mesajlar vermektir.

Bu bağlamda ortaya çıkan oyunlar daha çok komedyalar, manzum, romantik dramlar, melodramlar ve müzikli oyunlar şeklinde karşımıza çıkar. Bunlardan romantik dram türünde, İngilizlerin Hindistan üzerindeki sömürü politikalarını eleştiren yaklaşımıyla, döneminde işlenen genel konu eğiliminin aksine K.’nın yazdığı *Keşf-i Esrar* dikkati çeker.

Eser, Tanzimat döneminde aydınların sıklıkla ön plana aldıkları Meşrutiyet ve hürriyet konusunun dışına çıkarak iki Hintlinin aşkı üzerinden İngiliz sömürsünü olumsuzlar. Yazar, eserinde kendinden yıllar evvel yazılan *Duhter-i Hindû*’dan etkilenmiş ancak onun kadar başarılı olamamıştır. Hâmid’in bu oyunu yazmadaki asıl amacı, kendi ülkesinde eksikliğini

hissettiği çağdaş değerleri insanlara anlatmakken K. meseleyi, yalnızca Hintlilerin mağduriyetleri üzerinden yürütmüştür.

Oldukça sıradan ve zayıf bir kurgu ile ardı ardına olayların aktığı bu oyun, Tanzimat tiyatrosunun romantik dram özelliklerini bünyesinde taşır. Hint halkının sömürü macerası bağlamında Abdülhak Hâmid'in oyunundan etkilenen yazar, Kromvel figürü ile de Victor Hugo'nun *Cromwell*'ini anırtmaktadır. Eserde yer alan Kromvel ile Hugo'nun *Cromwell*'inin benzer nitelikleri dikkate alındığında bu durumun bilinçli bir tercih olduğu düşünülmelidir.

Metnin vaka kuruluşu ve kurgusuna baktığımızda Hâmid kadar cesurca ve açık olmasa da bir aşk üçgeninin gölgesinde, İngiliz ırkçılığı ve sömürsünün hayatın hangi yönlerine ettiği verilme çabasıdır. Bu bağlamda Hint halkının gelenek, yaşayış ve inançları da yer yer tutarsızlıklar bulursa da aktarılmıştır.

Keşf-i Esrâr'ın sınırlı sayıdaki aktif kişilerinin aksine eserde, çok sayıda fon figür bulunmaktadır. Oyunda Aksiyen, Taksil, Purus, Zelida ve Ayse Hintli mağdurlar olarak dikkati çekerken Lord Montago, Kromvel ve Con Vals ırkçı İngilizleri temsil ederler. Burada Hintli figürlerin iyi, İngilizlerin kötü olarak kurgulanması önemlidir. Bu doğrultuda yazar, oyun üzerinden sömürülen Hintlileri mazlum, sömüren İngilizleri de zalim olarak çizmiş, iyiler her durumda iyi, kötüler de koşulsuz kötü olarak verilmiştir. Tanzimat tiyatrosunun genel algısına bakıldığında bu durum olağan gibi gözükmemektedir.

Eserde sadece fonksiyonel olarak kullanılan zaman kavramı, takvimsel net bir tarih göstermemiştir. Bununla beraber kurguya yardımcı herhangi bir sembolik rol de üstlenmemiştir. Zamanın bu pasif konumunun aksine mekân unsuru oyunda oldukça hareketlidir. Zira iç mekânlarla birlikte sokak, bahçe gibi dış ortamlar da hemen hemen her perde, hatta meclislerde bile değişerek zengin bir görünüm arz eder.

Dil ve üslubuna baktığımız zaman metinde, Tanzimat'ta dili sadeleştirme eğilimindeki oyunların aksine yer yer sade ancak sıklıkla ağdalı bir dil kullanıldığı gözlenir. Olayların fazla tesadüfî geliştiği ve abartıldığı metinde kahramanların konuşmaları da ağdalı ve süslüdür.

Bu dil yapısına ek olarak hızlı gelişen olaylar, buna paralel olarak sürekli değişen mekân ve dekorlar, kalabalık kişi kadrosu ve mecburen uzun süre kapalı kalacak perde gibi sebeplerden oyunun sahnelenmeye uygun olmadığı düşünülebilir.

Sonuç olarak *Keşf-i Esrâr* teknik zafiyetleri, acemilikleri, kurgu problemlerine rağmen Tanzimat döneminde Hâmid'den sonra İngiliz-Hint sorununa değinerek hem sosyal bir meseleye temas etmiş hem de dönemin klasik konu algısının dışına çıkmıştır, denilebilir.

KAYNAKÇA

- Ahmed Mithat (1990); *Ahı-ı Sar Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* (hızl. İnci Enginün), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- AKINCI, Gündüz (1954); *Abdülhak Hâmit Tarhan*, Ankara: TTK Basımevi.
- AND, Metin (1983); *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- AND, Metin (2011); *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANDI, M. Fatih (1995); *İnsan-Toplum-Edebiyat*, İstanbul: Kitabevi.
- ÇILGI, Burcu (2007); *Victor Hugo ve Namık Kemal'de Romantizm; Cromwell ve Celâleddin Harzemşah'ın Karşılaştırmalı İncelenmesi*, (YL tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FUAT, M. (2003); *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM Yayınları.
- K. (1308); *Keşf-i Esrar*, İstanbul: Estepas Matbaası.
- KAYA, Korhan (1998); *Hintlilerde Tanrı*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- KAYA, Korhan (2001); *Hinduizm*, İstanbul: Dost Kitabevi.
- KNOTT, Kim (2000); *Hinduizm'in ABC'si*, (çev. Medet Yolal), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1331); "Türk Edebiyatının Menşei", *Millî Tetebbular Mecmuası*, C. II, s. 4.
- Namık Kemal (2005); *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri: Siyaset, Hukuk, Din, İktisat, Matbuat* (hızl. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- NIETZSCHE, Friedrich (1963); *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, (çev. Nusret Hızır), İstanbul: Elif Yayınları.
- TARHAN, Abdülhak Hamit (1998); *Duhter-i Hindü-Finten*, (hızl. İnci Enginün) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TÖRE, Enver (2009); "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", *Turkish Studies*, Volume 4/1, s. 2181-2348.